

## Melancholie eines Imperiums

Ferdinand von Saars Konstruktionen von Neu-Wien

Der öffentliche Wettbewerb von 1858, in dessen Zentrum die Umgestaltung des damaligen Glacis und die Beseitigung der mittelalterlichen Stadtmauern und Tore stand, ist, wie die Ausstellung im Wien-Museum im Jahr 2015 gezeigt hat, ein bemerkenswertes Ereignis. Die rund fünfundzwanzig erhaltenen Entwürfe, Bildkonstruktionen von Neu-Wien, umfassen ein Spektrum, das vom radikal geometrischen Umbau der Innenstadt über historistisch-klassizistische Transformation bis zu sehr vorsichtigen Veränderungen reicht, in denen ein Gutteil des Glacis als Grünfläche erhalten blieb.<sup>1</sup> Sie machen indes sofort deutlich, dass es dabei nicht nur um eine Modernisierung des historischen und identitätsstiftenden Stadtkerns, sondern auch um den Umbau des gesamten urbanen Raums Wiens gehen sollte. Nicht zuletzt dank bewährter beamtlich-bürokratischer Interventionen obsiegten zuletzt die mittleren Lösungen, in denen, ungeachtet der Dimension des Projekts, das ja nicht auf die Veränderung des historischen Innenbereichs beschränkt bleiben sollte, ein radikaler Bruch mit der Vergangenheit vermieden wurde. In einem ersten Schritt wurden jene Stadtbezirke, die auch in Saars Novellen als Vorstädte bezeichnet werden, in den Stadtraum Wiens einbezogen und in einem zweiten Schritt dann auch jene Siedlungen und Ortschaften eingemeindet, die heute die Außenbezirke jenseits des Gürtels bilden.

Mit seinem lyrischen Werk aber auch mit seinen Novellen, die im Mittelpunkt dieser Ausführungen stehen, ist Ferdinand von Saar ein programmatischer Zeuge dieses Zeitalters. Dabei geht es nicht nur um eine architektonische oder stadtplanerische Beurteilung des ‚Neuen Wien‘, dem Saar bekanntlich ablehnend gegenüberstand, sondern auch um eine ‚Rettung‘ des Verlorenen im Medium der Literatur, die hier eindeutig eine Erinnerungsfunktion erhält. Dieses und nur dieses Moment rückt Saar und Baudelaire, den vornaturalistischen Realisten und den modernistischen Symbolisten, in einen Zusammenhang, der sich unter die Formel des Melancholischen fassen lässt.<sup>2</sup> Melancholie ist psychoanalytisch ein hartnäckiges und seelisch unproduktives Festhalten an einem

1 Vgl. Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße. Katalog zur Ausstellung im Wien-Museum (11.6.–4.10.2015), St. Pölten / Salzburg: Residenz-Verlag 2015.

2 Vgl. hierzu Müller-Funk, Wolfgang: Das Verschwinden der Gegenwart. Interpretatorische Überlegungen zur Traurigkeit des Glücks im Erzählwerk von Ferdinand von Saar. In: Ders.: Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur. Wien: Sonderzahl 2009, S. 104–122.

verlorenen Liebesobjekt, das zugleich Gegenstand der eigenen Identitätskonstruktion ist;<sup>3</sup> Melancholie bedeutet soziologisch betrachtet innere und äußere Lähmung, Handlungsunfähigkeit, Ohnmacht, die aus faktischer Machtlosigkeit erwächst;<sup>4</sup> Melancholie bedeutet aber auch kulturanalytisch betrachtet eine Sonderbeobachtung jenseits einer stets neu fixierten kulturellen Normalität.<sup>5</sup>

Wie bei Baudelaire geht es auch bei Saar um eine sozialgeschichtliche Interpretation dieser gigantischen, für heutige Maßstäbe unvorstellbaren dramatischen Transformation eines ganzen urbanen Kosmos. Die Analogie zwischen der äußeren Stadtgestaltung und der Veränderung der kulturellen Binnen-Architektur drängt sich ebenso auf wie die Frage, wen und was dieses neue Wien repräsentiert, das alte Imperium oder das neue Bürgertum.<sup>6</sup> Auffällig an den Novellen Saars, die in Wien angesiedelt sind, ist die Selbst-Deplacierung der maßgeblichen Figuren. Vorgebildet ist dies an jener in jeder Hinsicht einzigartigen Erzählung Grillparzers (*Der arme Spielmann*), ein epischer Kommentar zur Revolution von 1848, der aber nicht im Zentrum des Geschehens, sondern an der radikalen Peripherie, im damaligen Vorort Brigittenau, damals ein Dorf, angesiedelt ist. Und was die Menschen dort, neben dem derangierten Geigenspieler, feiern, ist nicht die Revolution, sondern das Kirchweihfest, der Kirtag.

In den *Wiener Elegien* (1893) hat Saar seiner Trauer über die Zerstörung seiner Heimat, des alten Wien, und über all die Veränderungen einen breiten Platz eingeräumt. Man wird diese Gedichte heute auch kulturgeschichtlich lesen können im Sinne einer vernehmlichen Stimme, die die Schattenseiten des neuen glanzvollen Wien als einer – im Sinne Benjamins – neuen Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, ins kulturelle Gedächtnis der Stadt und des Landes eingeebrannt hat. Was mich im folgenden interessiert, sind die Interpretationen jener inneren Veränderungen, die hinter dem architektonischen Umbau von Wien statthaben und die in Saars Werk zentral behandelt werden.

Dazu werde ich neben der Kategorie der Melancholie noch eine andere für mein Thema adaptieren, eine, die im psychoanalytisch-feministischen Diskurs unserer Tage

- 3 Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. Werke Bd. X: Werke aus den Jahren 1913–1917. London / Frankfurt a. M.: Fischer 1952, S. 428–447.
- 4 Lepenies, Wolf: Melancholie und Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969.
- 5 Starobinski, Jean: Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900. Basel: Geigy 1960. Neuauflage Berlin: August 2011 (mit einem Vorwort von Cornelia Wild).
- 6 Neuere Sekundärliteratur zu Saar: Klauser, Herbert: Ein Poet aus Österreich. Ferdinand von Saar – Leben und Werk. Wien: Literas Universitäts-Verlag 1990; Böhringer, Michael (Hg.): Ferdinand von Saar. Richtungen der Forschung. Gedenkschrift zum 100. Todestag. Wien: Praesens 2006; Bergel, Kurt (Hg.): Ferdinand von Saar. Zehn Studien, Riverside / California: Ariadne Press 1995; Wagner, Giselheid: Harmoniezwang und Verstörung. Voyeurismus, Weiblichkeit und Stadt bei Ferdinand von Saar. Tübingen: Niemeyer 2005; Hinweise auf ältere Publikationen finden sich in: Müller-Funk 2009, S. 416f.

eine prominente Rolle spielt: die Maskerade.<sup>7</sup> Dabei geht es nicht nur darum, was das Wien der Ringstraße repräsentiert, sondern auch, was es verdeckt und verschleiert. Die Maskerade ist übrigens mit einem anderen kulturellen Phänomen verwandt, dessen sich Benjamin in seiner Studie über Paris bedient hat, des Fetischs.<sup>8</sup> Beide, Fetisch und Maskerade, bedeuten symbolische und affektive Aufladung und sind systematische Verschleierungen: So lässt uns das Luxusprodukt vergessen, unter welch elenden Bedingungen es produziert worden ist, während die Maske ihre Anziehung dadurch gewinnt, dass sie etwas verbirgt und zugleich etwas zeigt.

Was die Modernisierungseuphorie und -rhetorik damals wie heute, der Glanz der Architektur wie jener der virtuellen Welten, verbirgt, sind die Kosten und Verluste. Damit sind aber nicht so sehr die Sachwerte, als vielmehr die Menschen und deren Fertigkeiten gemeint, die mit einem Schlag wertlos geworden sind. In der Novelle *Die Geigerin* (1875), die von einer glücklosen Musikerin handelt – gewisse Parallelen zu Grillparzer sind unüberlesbar –, heißt es ganz programmatisch:

Ich bin ein Freund der Vergangenheit. Nicht daß ich etwa romantische Neigungen hätte und für das Ritter- und Minnewesen schwärmte – oder für die sogenannte gute alte Zeit, die es niemals gegeben hat, nur jene Vergangenheit will ich gemeint wissen, die mit ihren Ausläufern in die Gegenwart reicht und welcher ich, da der Mensch nun einmal seine Jugendeindrücke nicht loswerden kann, noch dem Herzen nach angehöre. So fühl' ich mich stets zu Leuten hingezogen, deren eigentliches Leben und Wirken in frühere Tage fällt, und die sich nicht mehr in neue Verhältnisse zu schicken wissen. Ich rede gern mit Handwerkern und Kaufleuten, welche der Gewerbefreiheit und dem hastenden Wettkampf der Industrie zum Opfer gefallen; mit Beamten und Militärs, die unter den Trümmern gestürzter Systeme begraben wurden, mit Aristokraten, welche, kümmerlich genug, von dem letzten Schimmer eines erlauchten Namens zehren: lauter typische Persönlichkeiten, denen ich eine gewisse Teilnahme nicht versagen kann. Denn alles das, was sie zurückwünschen oder mühsam aufrecht erhalten wollen, hat doch einmal bestanden, wie so manches, das heutzutage besteht, wirkt und trägt.<sup>9</sup>

Das ist zum einen eine Solidaritätserklärung an bzw. für die Verlierer der Geschichte, eine Rehabilitierung und womöglich auch eine ethische Verbeugung vor jenen, die weniger rücksichtslos in einer zunehmend von kapitalistischer Konkurrenz geprägten Gesellschaft sind (konservatives Unbehagen und ‚linker‘ Gestus gehen da Hand in Hand), ist zum anderen eine auf Schopenhauer, den „Frankfurter Weltweisen“ (VII, 160) gründende Überzeugung von der Sinnlosigkeit menschlicher Geschichte, just zu

7 Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. In : Weissberg, Lilliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 34–47; weiterführende Literatur: <http://www.gender-glossar.de/de/glossar/item/28-maskerade> [09.04.2016].

8 Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, Bd. 1, S. 50: „Weltausstellungen sind Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware.“

9 Saar, Ferdinand von: Die Geigerin. In: Ders.: Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Hg. von Jacob Minor. Leipzig: Hesse 1908, Bd. VII, S. 157; alle weiteren Zitate aus dieser Ausgabe werden im weiteren mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl angegeben.

dem Zeitpunkt, als die Modernisierung Wiens scheinbar selbstbewusst Optimismus und Fortschritt verkündet. Die Weltgeschichte ist eben gegen Hegel und Schiller gesprochen kein Weltgericht. Die äußere Pracht des neuen Wien – die Handlung spielt unter anderem am Praterkanal, am neu gestalteten Übergang vom Ersten zum Zweiten Bezirk<sup>10</sup> – ist die Maskerade, hinter der sich nichts als der Leerlauf der Geschichte verbirgt. Ein solches Narrativ hat nur ein tröstliches Moment, dass in dem ewigen Auf und Ab der Geschichte die Sieger von Heute die Verlierer von morgen sein werden.

Saars Rahmenerzähler hält sich programmatisch fern von den neumodischen Orten, er sucht jene anderen auf, von denen er weiß, dass sie schon bald nicht mehr existieren werden. Mitten im Leben baut sich für ihn ein Netzwerk privater Erinnerungsorte auf. Ganz direkt spielt wohl die folgende Passage auf den Umbau der Grünbereiche des ehemaligen Glacis an:

Daher habe ich auch eine Vorliebe für die alten Plätze, die alten Gassen und Häuser meiner Vaterstadt, und bin noch zuweilen in jenen öffentlichen Gärten zu finden, die infolge neuerer Anlagen ihr Publikum verloren haben [...] Selbst mein Mittagssmahl pflege ich zumeist in Speiselokalen einzunehmen, die sich einst eines besonderen Rufes erfreuten, jetzt aber durch moderne Restaurants in den Schatten gestellt und nur mehr von einer kleinen Schar treuer Anhänger besucht werden. (VII, 156f)

Ein solches Etablissement, Erinnerungsort des Alltags, findet sich auch in der späten Erzählung *Die Parzen* (1900). Hier wird das gleichsam Postquamperfektische des Saarschen Wiens in Augenschein genommen. Das Kaffeehaus ist vor der Zeit und ganz unfreiwillig zu seinem eigenen Museum geworden. Saars Figuren, so könnte man sagen, leben in diesem Museum, das noch keines ist, weil es gerade noch nicht seine Funktion verloren hat – das Museum im modernen Sinn des Wortes unterscheidet sich davon kategorisch, es ist ein Ort, an dem man die Vergangenheit besichtigt, während Saars Figuren in ihr leben, je dysfunktionaler der betroffene Ort geworden ist. Von dem Kaffeehaus, in denen die Parzen, drei Frauen, das Regiment führen, heißt es, dass es „sich schon zu jener Zeit höchst unvorteilhaft von den einladenden Interieurs anderer Wiener Kaffeehäuser unterschied“ (IX, 40). Die dezentrale Raumbewegung geht mit der zeitlichen Regression Hand in Hand:

In einer jener ausgedehnten entlegenen Straßen, die sich, früher zur „Vorstadt“ gehörend, im Laufe der Jahre so unbeträchtlich verändert haben, daß sich darin noch heute fast alles so ausnimmt wie in meiner Jugend, befand sich bis ins letzte Dezenium hinein ein Kaffeehaus, das ich im Winter 1854 täglich zu besuchen pflegte. [...]

Die niedrig gewölbten Räume waren bis zur Unkenntlichkeit der einst lichtgrün gewesenen Tapeten verräuchert, die altmodischen Tische wackelten, und dem abgenützten Rohrgeflecht der Stühle drohte der Durchbruch. (IX, 40)

10 Vgl. VII, S. 163.

Während die männlichen Protagonisten solche Lokalitäten in ihrem nostalgischen privaten Anarchismus mit Vorliebe aufsuchen, meiden sie bezeichnenderweise die offiziellen Feste der Maskerade, die für Neu-Wien so charakteristisch sind, etwa die Maskenbälle.<sup>11</sup> Beständig befinden sie sich auf der Flucht in eine frühere Epoche, in die Zeit vor dem Neuen Wien, in die Vororte der Stadt, Döbling und Grinzing, als Orte des Rückzugs (*Der Burggraf* 1899/1901), aber auch in die Steiermark und nach Mähren. Eine solche programmatische Selbstdeplacierung steht auch im Zentrum der *Geschichte eines Wienerkindes* (1892), die ausnahmsweise in der Innenstadt spielt, in jenen Gassen, die von der Modernisierung verschont geblieben sind:

Der Stadtteil [...] war jenes alte, mehr oder minder licht- und luftlose Gassengewirre, das sich in der nächsten Nähe des Stephansdomes noch heute von allen Neuerungen fast unberührt erhalten hat. Die Mietzinse sind dort in den meisten Häusern billiger als anderswo, und so besteht auch ein großer Teil der Bewohner aus Leuten, die nur in beschränkten, öfter auch zweifelhaften Verhältnissen leben. In einer der engsten Gassen von einem hohen, grau übertünchten Hause mit vorspringendem Stockwerk angelangt, traten wir – es war im September – in eine dunkle, zugluftige Einfahrt. (IX, 233)

Flucht ist auch in der *Der Exzellenzherr* (1882) ein bestimmendes Motiv. Der beschriebene Vorort zeigt hier indes bereits die Spuren des Wandels hin zu einem integrierten großstädtischen Raum. Zugleich aber hat es den Anschein, als ob der mit dem Ringstraßenbau-Projekt begonnene Umbau des immer größer werdenden Wiens auf eine moderierte Moderne hinausläuft, in der Momente des Ländlichen und Historischen im Kontext eines neues Wiens ‚aufgehoben‘, das heißt integriert werden. Dieses Flair wird bis weit in das 20. Jahrhundert das Selbst- und Fremdbild Wiens bestimmen, das bis heute als Güteausweis der Stadt dient:

Gegen Ende der sechziger Jahre hatte ich meine Wohnung in Wien aufgegeben und mich in einem der nächsten Vororte niedergelassen, wo mir die Annehmlichkeiten des Stadt- und Landlebens vereint geboten wurden. Durch eine staatliche, belebte Hauptstraße mit der Residenzstadt zusammenhängend, zeigte die ausgedehnte Ortschaft an dieser Stelle schon damals ziemlich großstädtisches Aussehen und Treiben, während in den zahlreichen Neben- und Seitengassen, wo anmutige, von weitläufigen Gärten umblühte Landhäuser mit niederen Hütten und hölzernen Scheunen abwechselten, noch vollständig idyllische Ruhe herrschte. (VIII, 45)

Saars Novelle *Requiem der Liebe* (1896) kündigt schon in ihrem Titel ihr Programm an. In ihr sind die durch die Modernisierung nostalgisch gewordenen, von der Devastierung noch verschonten Teile Alt-Wiens mit einem anderen durchgängigen Motiv in Saars Novellen verbunden, dem Bild der gerade noch schönen, aber im ‚Verblühen‘ begriffenen Frau. Ihr erotischer Reiz ergibt sich aus dem zeitlichen Dazwischen. Für dieses Dazwischen steht der wiederum programmatische Titel der Novellensammlung *Herbstreigen* (1897), der

<sup>11</sup> Vgl. VII, S. 158f.

zunächst auch mit dem Gelingen reifer und später Liebesbeziehungen konnotiert werden kann. Herbstreigen, das ist der drohende Verlust der Schönheit, der ein letztes Mal eine unwiederbringliche erotische Attraktion bewirkt. Zugleich ist es eine Selbstfeier der Melancholie. Aber die Wiederbegegnung zwischen Dichter und seiner Jugendliebe führt trotz zeitweiliger Annäherung nicht zu einem herbstlichen Glück, wie schon das Eingangstableau und der wohl etwas zu signifikante Name des Dichters, Bruchfeld, verrät:

An einem milden, sonnigen Septembermorgen schritt Leo Bruchfeld die weitläufige Gasse hinunter. Er erinnerte sich noch der Zeit, wo hier nur zwei Reihen unansehnlicher Häuser gestanden, durch eingepflanzte schattige Gärten voneinander getrennt, und gerade diesem Teil des ehemaligen Wiener Vorortes ein sehr ländliches Aussehen verliehen hatte. Aber das rief in ihm keine elegische Stimmung hervor; er ging vielmehr ohne weitere Erwägungen an den stattlichen Gebäuden vorbei, welche sich, mehrere Stockwerke hoch, im Laufe der Zeit links und rechts erhoben hatten. Die meisten Fenster standen offen; Teppiche und Bettzeug waren zum Lüften ausgelegt, und dahinter kamen ab und zu mit halbem Leibe sorgliche Hausfrauen im weißen Morgenhäubchen oder dralle Mägde zum Vorschein. Unten aber regte und bewegte sich in buntem Durcheinander das beginnende Leben des Tages. Fuhrwerke aller Art: Stellwagen und klingelnde Trams, Fiaker und Equipagen, die ihre Insassen aus den nächstgelegenen Sommerfrischen nach der Stadt brachten, rollten auf dem eben bespritzten Fahrwege dahin, während zahlreiche Fußgänger, männliche und weibliche, mehr oder minder eilig ihren Berufsarbeiten entgegenschritten. (X, 107)

Ein Bild gebremsten städtischen Lebens dominiert in dieser Eingangsszene, es scheint so, als hätte das Biedermeier mit der neuen Zeit Frieden geschlossen. Die Fuhrwerke verbinden die Stadt mit dem ländlichen Umland, dem Ort der Sommerfrische, frühem Produkt einer Heterotopie (im Sinne Michel Foucaults) der modernen Berufs- und Arbeitslebens. Eingerahmt ist dieses idyllische Bild kontrollierter Geschwindigkeit aber durch eine gedämpfte ‚herbstliche‘ Stimmung, die Zweifel daran lässt, ob dieses neu-alte Wien Bestand haben wird.

Saar parallelisiert die Schönheit des untergehenden Alt-Wien mit jenen einstigen Schönheiten, die dem männlichen Protagonisten gleichsam über den Weg laufen. Die verblühten Gesichter der Groß- und Kleinbürgerfrauen sind Allegorien des untergehenden vormodernen Wien, so wie wir bei Baudelaire der Prostituierten als Allegorie der modernen Großstadt begegnen. Aber Wien ist keine moderne Großstadt, sondern ein beinahe ländlich-bürgerlicher, gemütlicher Ort, der gleichsam modern übertüncht ist, der Großstadt spielt – auch das ist eine Form der Maskerade. Das gilt übrigens auch noch für Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* (1908), der eine ganz exakte Topographie des neu-alten Wiens enthält. Broch hat die Epoche des Ringstraßenbaus später als Backhendl-Kultur beschrieben.<sup>12</sup>

12 Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. In: Hermann Broch Kommentierte Werkausgabe in 13 Bänden. Hg. von Paul Lützeler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, Bd. 9.1.: Schriften zur Literatur 1, S. 145–175.



Von der Dynamik der Moderne erfasst ist natürlich auch der Kunstbetrieb, den Saar in einer ganz späten Novelle *Der Hellene* (1904) beschreibt. Der Text bezieht sich ganz augenscheinlich auf eine Ausstellung im Jahre 1902, vier Jahre nach der Eröffnung des Kunsttempels der Wiener Moderne. Es ist insbesondere *ein* Kunstwerk, das das Augenmerk des Betrachters auf sich zieht, Max Klingers *Beethoven*. Festgehalten wird auch die labyrinthische Innenarchitektur der neuen Kunststätte, und dass Saar gegenüber der modernen nach-realistischen Kunst skeptisch ist, braucht nicht weiter zu verwundern:

Ich hatte die Ausstellung in der Sezession besucht. Es war noch früh am Vormittage, und so durchschritt ich, von seltsam schönen und häßlichen Gemälden umgeben, fast allein die stillen geheimnisvollen ineinander mündenden Räume. In dem größten war Klingers Beethoven ausgestellt. Während ich nun vor dem kunstvoll gearbeiteten Bildwerk, das mich weit mehr an die Gestalt Schopenhauers als an jene des großen Tonmeisters erinnerte, in Betrachtung stand, wurden nebenan Stimmen laut. (XI, 155)

Wieder begegnen wir einem historischen Verlierer, der unter den neuen Ismen begraben wird. Dass er als der Hellene bezeichnet wird, hat damit zu tun, dass er klassizistisch arbeitet und mythische Motive verwendet, so wie auch sein Lehrer Rahl, dessen Paris sich übrigens im Palais Todesco befindet. Die Begegnung mit dem gealterten Künstler führt zu einer Rückblende in die Zeit der 1860er Jahre, genauer in die Zeit der Fertigstellung eines früheren modernen Kunsttempels, des Künstlerhauses (1868), das für den Rahmenerzähler mit dem Namen Makarts verbunden ist: „Der mächtige Einfluß seiner Kunst erstreckte sich nach allen Richtungen hin. Die Pracht der Renaissance leuchtete durch ihn wieder blendend auf in Vorbauten, Interieurs und in der Tracht der Frauen.“ (XI, 160) Mittlerweile – eine Generation später – ist Makarts Stern schon wieder erloschen,<sup>13</sup> der mit dem legendären Makart-Umzug anno 1878 anlässlich des dreißigjährigen Regierungsjubiläums seinen Zenit bereits überschritten hat und nun durch neue, kurzlebige Strömungen wie Impressionismus, Verismus oder Böcklin abgelöst wird. Ein später Triumph des klassizistischen Malers, der Makart stets bekämpft hatte, aber die Novelle macht deutlich, dass die Zeit auch für den psychologisch-klassizistischen Monumentalstil des Hellenen längst abgelaufen ist.

Saar hat sich auch mehrfach mit den politischen Verlierern beschäftigt, die mit der Niederlage der Revolution von 1848 sowie den militärischen Niederlagen von 1859 und 1866 verbunden sind. Seine vielleicht raffinierteste Geschichte *Vae Victis / Der General* (1879) behandelt die Folgen des militärischen Desasters des Habsburgischen Staates. Dieses hat einen klaren Verlierer, nämlich das Militär und es hat auch einen innenpolitischen Gewinner, das Bürgertum, das sich anschickt, die dominierende Klasse der Gesellschaft zu werden, das auch den alten Adel, sofern er sich nicht mit den neu-reichen

13 Vgl. VII, S. 166.

Bürgertum verbindet, hinter sich lässt. An keiner Stelle seines Werkes wird so deutlich, dass das Wien der Ringstraße als ein reiches bürgerliches Projekt gilt, mit dem sich seine pauperisierten Adligen (zu denen Saar, biographisch, auch dann zu rechnen ist, wenn sein eigener Adelsstatus durchaus unzuverlässig ist) nicht anfreunden und abfinden können – auch wenn ihnen eine gewisse liberale Lebensart nicht fremd ist. Schauplatz der Handlung von *Vae Victis* ist das Josephstädter Glacis unweit der Votivkirche, mit deren Bau vor dem Architekturwettbewerb von 1858 begonnen wurde.<sup>14</sup> Dort residieren der österreichische General Brandenburg und seine Frau, ein kinderloses Paar. Die Erzählung beginnt mit der Darstellung des Interieurs einer repräsentativen Wohnung und der Vorbereitung eines Empfanges, den seine Frau organisiert. Aber zuvor stellt der diesmal nicht-explizite Erzähler ein Tableau der Wiener Innenstadt und ihrer Perspektiven vor seine Leserschaft. Das Zeitmaß ist ein gedoppeltes. Denn zum Zeitpunkt der Handlung ist der Raum noch ein militärisches Exerziergelände. Wo dieses einmal war, da erheben sich jene Gebäude, die jeder Tourist kennt, der nach Wien kommt, die Universität und das neue Rathaus:

Das Haus, dessen zweites Stockwerk sie mit dem ihrem Gatten bewohnte, lag am Rande des ehemaligen Josephstädter Glacis und ging mit seiner Vorderseite auf jene geräumige Fläche hinaus, woselbst sich nunmehr, inmitten wohlgepflegten Anlagen, die bedeutendsten öffentlichen Gebäude Neu-Wiens erheben. Damals jedoch gewahrte man dort bloß eine steppenartige, von vielen Fußpfaden durchkreuzte Wiese, auf welcher vormittags die Truppen der Garnison ihre Übungen vornahmen, nachmittags aber, bis in den späten Abend hinein ein Heer von Kindern sein fröhliches Spiel trieb. Dahinter erhoben sich mit einem Bruchstücke der alten Bastei die düsteren Häusermassen und ragenden Turnspitzen der Stadt; nach rechts hin zeigten bereits zahlreiche Baugerüste die werdende Ringstraße an, und links kamen, über die ersten Anklänge der Votivkirche und die Dächer der Alservorstadt hinweg, die anmutigen Höhenzüge des Wienerwaldes zum Vorschein. (X, 12)

Der Text verschränkt die architektonische Veränderung mit dem soziokulturellen Wandel, der militärischen Niederlage von 1859 in Magenta und Solferino, durch die die Monarchie ihre reichen Provinzen Venetien und die Lombardei verlor, und mit der Zuspitzung der Geschlechterkonflikte. Das sich gleich zu Anfang der Erzählung anbahnende Scheitern der Ehe von Corona Brandenburg und ihrem Mann hat über die individuelle Dimension hinaus mit eben diesen Veränderungen zu tun. Der symbolische Kurswert des 1848 siegreichen Militärs ist 1859, zum Zeitpunkt der Niederlage und des Beginns des Ringstraßenbaus, dramatisch gesunken; dieser Statusverlust geht Hand in Hand mit dem verspäteten Aufstieg des Bürgertums und damit verbunden mit der wachsenden Bedeutung des Parlamentarismus.

Vorbereitet wird das auf der privaten Ebene dadurch, dass die junge Ehefrau sich nicht in das militärische Milieu ihres Mannes einpassen will und Kontakt mit dem auf-

<sup>14</sup> Vgl. X, S. 12.



steigenden, zum Teil jüdischen Großbürgertum sucht, mit jener Schicht, die ganz eindeutig für das Neu-Wien der Ringstraße steht:

Corona war nämlich in Ischl mit einigen jener reichen jüdischen Familien bekannt geworden, welche, im Laufe der Zeit, zu immer größerem Ansehen gelangend, in ihren glänzenden Wiener Salons alles um sich zu versammeln pflegten, und in der Gesellschaft und im öffentlichen Leben Geltung besaß oder anstrebte. (X, 22)

Die Zusammensetzung der Abendgesellschaft spiegelt den gesellschaftlichen Wandel, die Vertreter jener militärischen Kaste, der ihr Mann angehört, befinden sich in der Minderheit. So kommt es zu einer doppelten Entfremdung, der Frau vom Mann und des Mannes von seiner familiären Umgebung:

Nach und nach fanden sich nun auch die übrigen geladenen ein: Gelehrte und Professoren mit ihren Frauen und Töchtern, jüngere Doktoren aller Fakultäten, Künstler und Schriftsteller. Dazwischen zahlreiche Orden vor der Brust, einige hohe Militärs, Diplomaten und Staatsbeamte [...] und endlich, ziemlich zahlreich, hervorragende Vertreter der Geldaristokratie mit ihren Familien. (X, 28)

Der Niedergang des Militärs hat nun aber auch einen geschlechtlichen und sexuellen Aspekt. Was die Erzählung thematisiert, ist nicht zuletzt der Prestigeverlust eines klassischen Typus von Mann, der der modernen Frau, die Corona im zeitgenössischen Kontext repräsentiert, nicht mehr genügt und von der er keine Anerkennung erwarten darf. So überlagern sich die persönliche mit einer historisch-sozialen Dimension: Ihr Mann ist in den Augen von Corona ein Verlierer und daher erotisch nicht länger attraktiv. „Ihr habt samt und sonders keine [Zukunft, W. M. F.] mehr.“ (X, 17) Ihm droht der vorzeitige Ruhestand. Und zwar nicht nur beruflich, sondern auch als Mann.<sup>15</sup> Die militärische Niederlage löst die kulturelle Wahrnehmung aus, dass die Geschichte ihr Urteil über diesen männlichen Habitus gesprochen hat. Erst dadurch kommt es zu einem Bruch, der zugleich ein sozio-kultureller ist.

Beim Empfang wird das Bürgertum, das von Corona eingeladen wird, den alten Raum besetzen, während die militärischen Freunde des Mannes ausbleiben. In der Figur des prominenten Parlamentsredners wird ein neuer Typus sichtbar, der, wie es in der Novelle heißt, eine „imposante Männlichkeit“ (X, 29) verkörpert.

Der dramatische Höhepunkt der Geschichte ist erreicht, als der General unfreiwillig Zuhörer eines vertraulichen Gesprächs seiner Frau mit dem liberalen Parlamentarier wird.<sup>16</sup> Er weiß nun, dass er nicht nur auf dem Schlachtfeld, sondern auch zu Hause alles verloren hat und beschließt, wie ein Soldat aus dem Leben zu gehen, wobei er das Duell mit dem Bürgerlichen verschmätzt und noch während des Abendempfangs in seinem Zimmer Hand an sich legt.

<sup>15</sup> Vgl. X, S. 26.

<sup>16</sup> Vgl. X, S. 32.

Die Novelle endet mit einem kurzen Postskriptum: mit dem Bericht über den Aufstieg und den Fall des Parlamentariers, der nach dem Selbstmord des Generals der zweite Mann Coronas wird (schon ihr Name darf als Leseanweisung gelesen werden, die Protagonistin als eine Art allegorische Figur zu nehmen, die sich zunächst mit dem Militär und sodann mit dem Bürgertum verbindet). Aber so wie die Makart-Epoche an ihr Ende gelangt, so ist es auch hier nur eine Frage der Zeit, bis sich auch im Falle des zweiten Mannes Coronas das Blatt wendet. Mit der Wirtschaftskrise von 1873 verfällt auch die Aura des glänzenden Redners, der sich nicht ganz freiwillig aus der Politik ins Geschäfts- und Privatleben zurückzieht: „Er hatte palastähnliche Häuser in allen neuen Stadtteilen bauen lassen; er besaß Fabriken, Landgüter und Villen; auch war ihm eine kleine Schar von Anhängern geblieben [...]“ (X, 38) Ganz nebenbei erfahren wir von seinem immensen Reichtum, den er sich als Entrepreneur des gigantischen Umbaus von Wien erworben hat.

Die Erzählung operiert wie einige andere Saars auch mit der Figur der Wiederholung: Letztendlich scheitert der namenlose liberale Parlamentarier wie zuvor Brandenburg freilich auf einem anderen Terrain, aber diesmal – Thema mit Variation – verlässt Corona den Verlierer nicht, auch wenn ein „schmerzlicher Zug“ (X, 38) ihr Gesicht durchzieht. Bitter für sie bleibt, dass ihre Liebe kein angemessener Ersatz für den „glanzlosen Fall ihres Gatten“ (X, 38) ist.

So erleidet sie mit ihrem zweiten Mann das gleiche Schicksal, das sie ihrem ersten bereitet hatte: „Vielleicht waren ihr auch dunkle, vorwurfsvolle Stunden beschieden, wo ihr das edle, milde Antlitz des Generals wie strafend entgegenblickte. Aber auch nur *vielleicht*, denn starke Naturen haben in der Regel kein Gewissen.“ (X, 38) Aber wie es sarkastisch am Schluss heißt, braucht man sich für die Kinder dieses freilich nobel deplacierten Paares nicht zu fürchten. Man braucht sich nicht zu sorgen, „daß sie zu jenen gehören, die da zu kurz kommen im Kampfe ums Dasein“ (X, 39).

In diesem modernen Anti-Modernismus, der Darwin mit Schopenhauer zuleibe rückt, gibt es keine Sieger nur Verlierer. Saar stiftet gegen den Triumphalismus der Ringstraße ein melancholisches Narrativ, das eines des Scheiterns und der Vergeblichkeit ist. Es setzt Empathie für jene frei, für die es in den großen Erzählungen des Fortschritts keinen Platz gibt, weil diese großen Narrative Sieger-Geschichten sind. Saar setzt damit eine Traditionslinie fort, die Stifter in der Vorrede zu seinem Novellenkranz *Bergkristall* und zuvor schon Grillparzer mit *Der arme Spielmann* begründet haben, das sanfte Gesetz und die Idee, dass Erfolg keine ethische Kategorie ist, weder im privaten Leben noch in Geschichte und Politik.<sup>17</sup>

17 Vgl. Lee, Kyoung Jin: Die Kinderfiguren in der Konstellation des Großen und Kleinen in Adalbert Stifters Bunte Steine, *독일어문화권연구*, 2013, Vol. 22, S. 35. Korea Information Science Society (KISS) Journals. Service der Universitätsbibliothek Wien [09.04.2016].

In Saars österreichischer *tragédie humaine* kommen Menschen zu Wort, die Opfer der jeweiligen Umwälzungen, die die Moderne als selbstläufig gewordene Dynamik entfaltet, geworden sind. Die Nebenfiguren avancieren dabei zu Hauptfiguren. Saars spezifische Leistung besteht darin, dass dadurch ein anderer Blick auf das Große entsteht, das stets in Gefahr ist, zu lächerlicher Kleinheit zusammenzuschrumpfen.

Zwar sind innere und äußere Architektur, die Verfassung der Menschen und ihre Bauwerke auf dem Weg in die Moderne nicht spiegelbildlich einander zugeordnet, aber gleichwohl lassen sich die Fassaden als Signifikant einer reichen Bürgerlichkeit verstehen, denen die Erzählinstanzen mit einigem Misstrauen gegenüberstehen, nicht weil das Bürgertum liberal, sondern weil es kapitalistisch ist. Es ist in *Vae Victis* die Kälte der Frau, nicht ihre Begeisterung für liberale Ideen, die abstoßend wirkt. Mit der Siegerideologie des Sozialdarwinismus kann sich der Verfasser der *Novellen aus Österreich* ebenso wenig abfinden wie heutzutage viele Autorinnen und Autoren mit dem, was man vereinfacht als Neoliberalismus bezeichnet. Das Unbehagen an diesem Aspekt der Moderne generiert die Melancholie für das alte biedermeierliche Wien. Schopenhauers Idee von der Geschichte eines leeren und sich wiederholenden Auf und Ab ist jene Philosophie, die zwar keine Alternative zum Geschichtsverlauf liefert, aber doch so etwas wie den Trost, dass das sanfte Gesetz am Ende auch die Unsanften zu Fall bringen wird.

Der Wiener Ringstraßenbau kann aus einer solchen Perspektive auch als ein kompensatorisches Unternehmen verstanden werden. Der rapide politisch-militärische Machtverlust wird durch den Maskenball repräsentativer Architektur und durch Reichtum kompensiert. Insofern verdeckt die Oberfläche dieser Baukultur die Fragilität des Imperiums. Dafür steht die Figur der Maskerade, die vorgibt etwas zu sein, was sie nicht ist, im Falle der Ringstraße also eine Macht, die illusionär ist. Nicht zufällig verkörpern einige der weiblichen Figuren (z.B. Ninon, das ‚Wienerkind‘) eben den Effekt der Maskerade, der jener Zuschreibung ähnelt, die Lacan als ‚Phallus sein‘ bezeichnet hat. Womit aber nur gemeint ist, dass sie auf etwas verweisen, an dem es ihnen mangelt.<sup>18</sup> Die erstaunliche Zeitgleichheit von militärischer Niederlage und Machtpräsentation ist hierbei sinnfällig. Zwischen dem Signifikant der Ringstraße oder auch der Weltausstellung und dem Signifikat, der Monarchie, tut sich ein Spalt auf, bis am Ende nur mehr der Signifikant übrig bleibt, der im Zentrum des vorliegenden Bandes steht: die Ringstraße. Worauf sie einmal verwies, ist unwiderruflich abwesend: das Imperium. Diese Spezifik macht die semiotische Eigenart der Melancholie aus, die sich an der zum Erinnerungsort mutierten Prachtstraße entzündet, für die Einheimischen wie für das touristische Publikum. Sie ist – und das hat Saar im Sinne des Futur Perfekts bereits vor der Jahrhundertwende antizipiert – Kulisse, ‚spatial‘, und im Sinne von Marc Auge, Ort im

18 Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: Theorien des Fremden. Tübingen: Francke / UTB 2016, Kapitel 7.

Ort.<sup>19</sup> Es koinzidiert mit jenem Narrativ der Nichtigkeit, dem Schopenhauer ein philosophisches Format verliehen hat: „Was GEWESEN ist, das IST nicht mehr; ist eben so wenig wie DAS, was NIE gewesen ist. Aber alles, was ist, ist im nächsten Augenblick schon gewesen.“<sup>20</sup>

Komisch unpassend ist jenes literarisch gewiss zweitrangige Gedicht *Segensspruch auf Wien* (1891), das Saar als offizieller Redner aus Anlass der Eingemeindung der Wiener Außenbezirke verfasst hat. Darin wird auf höchst zweideutige Weise die Vereinigung dieser Bezirke mit Wien gefeiert, nämlich doch so, dass der Aspekt der Demolierung nicht zu kurz kommt: „Nun, o Wien, in Schutt gesunken, was so lange dich zerstückt / Nun dein weiter Kreis geschlossen, jede Trennung überbrückt.“ (II, 226) Aber daran schließt sich die Trauer um das, was mit Neu-Wien verschwunden ist, um eine fröhliche Lebenskultur:

Denn vorüber sind die Tage, wo bei eines Walzers Klang  
Sich dein Volk in bunten Reigen froh und unbekümmert schwang  
Fern die Zeit, wo den Phäaken sich das Huhn am Spieß gedreht,  
Ihrer Frauen lose Schleier hell in Maienluft geweht;  
Längst umdüstert ist der Himmel, der so strahlend einst geblaut.  
Und die schimmerndste der Städte ist von Sorge leis' umgraut. (II, 226)<sup>21</sup>

Aus der Beschwörung dieses vorgeblich verschwundenen Selbstbild-Reservoir einer unbeschwerten, fast zeitlosen Volkskultur hat Wien als Komplement zum Neu-Wien der Ringstraße lange geschöpft, in gewisser Weise zehrt es noch heute davon. Das Moment des Bukolisch-Natürlichen, der Stadt auf dem Land, spielt in der Bildlichkeit Wiens noch immer eine gewisse Rolle und generiert einen unübersehbaren Unterschied zu Berlin oder zu den großen europäischen Metropolen, vermutlich aber auch zu Budapest und Prag. Die Rettung des Ländlichen im neuen Wien bleibt so im Gedicht als Trost vermerkt und prägt das Stadtbild bis heute.

19 Auge, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Anthropologie der Einsamkeit. Deutsch von Michael Bischoff. München: C. H. Beck 2012.

20 Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena 2. In: Arthurs Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Hg. von Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmanns 1988, S. 258 (Nachträge zur Lehre von der Nichtigkeit des Daseyns, § 143).

21 Vgl. Bettelheim, Anton: Ferdinand von Saars Leben und Schaffen. In: Ders.: Werke in zwölf Bänden, Bd. 1, S. 220.